

АМ  
Текст партитуры

*Герой приближается лунной ночью  
к застекленным дверям веранды  
(съемка со спины. На стеклах  
веранды- отражение луны,  
бегающих по небу облаков,  
раскачивающихся под ветром  
деревьев). Герой поднимает  
руку в поисках звонка,  
нажимает- по стеклу веранды  
течет темная струйка крови.  
Вместо звонка напоролся на гвоздь.*

**Сцена из "Земляничной поляны"**

(Фотоотпечаток с эпиграфом был наклеен на отдельной картонке).



Предметом изображения нашего сегодняшнего вечера будут демонстрационно-эстетические ошибки. Первая и наиболее грубая ошибка - с точки зрения серьезного нарушения пропорций демонстрационного поля, естественности восприятия - это вручение нашим зрителям вот этих шести страничек текста с предложением непременно их прочитать. Мы знаем, насколько мучительным, глупым бывает процесс чтения не очень коротких текстов и в том случае, когда ты приходишь к кому-то в гости, а тебе суют прочитать статью, и в том случае, если ты идешь на художественное действие и вместо работы художника, музыканта, поэта, на которую ты пришел поглядеть, послушать, тебе опять же всовывают какую-то статью, не имеющую отношения ни к твоим личным проблемам, ни к общественным. Одно дело, если бы текст этот был "текстом-картиной" или секретным государственным циркуляром, например, о том, что всех нас скоро будут

сажать, или, наоборот, простят, поймут, поддержат. Определенный интерес вызвала бы и статья из крупного журнала по искусству, касающаяся твоего творчества. На худой конец - просто "письмо друга", в котором он тебя страшно обсерает, или письмо твоей жены, возлюбленной, из которого ты можешь узнать подробности отвратительной измены, надругательства и прийти в состояние эмоционального аффекта.

Здесь ничего подобного нет. Правда, на концертах мы обычно покупаем программы, где указываются произведения, авторы и порядок исполнения пьес. Есть даже традиция - тоже на концертах - следить за музыкой по партитуре. Вот, пожалуй, единственная, довольно сомнительная апелляция к известной традиции: партитура. Будем считать этот текст партитурой - текстовой записью того, что сейчас происходит. Хотя есть ли какая-нибудь согласованность между этой "партитурой" и теми слайдами, которые проецируются на экран, или той музыкальной "капельницей", которую можно слышать из динамиков? Уж не говоря о том, что нет никакого совпадения информационных скоростей - скорости чтения (зрители) и скорости слушания (наши с Ромашко "точки" и "тире" - мы слушаем через наушники запись этой "партитуры", отмечая вслух точки и тире ее текста). Разумеется, такой согласованности нет. Более того, читая партитуру, вряд ли можно одновременно внимательно следить за слайдами - разве что краем глаза. Впрочем, "краевого" смотрения здесь вполне достаточно: слайды представляют собой фрагменты пустых экспозиционных поверхностей, однообразный ритмический ряд (*цветные слайды обоев двух комнат квартиры на Цандера. - 2024*).

Вторая демонстрационная ошибка нашего сегодняшнего вечера - это невероятно натянутая, искусственная глупость с фонарями. Неостроумная и неудобная игра: дали читать длинный текст, да еще погасили свет, вручив карманные фонари. Это несерьезно и даже стыдно для "Коллективных действий". Что за нелепое световое копанье в том месте, где очевидно ничего не найдешь? Одним словом, все это производит далеко негениальное впечатление - натянутости, нелепости, неумелости. Плюс еще работа Летова на звуковых модуляторах с "капельницей" - сиротская попытка "художественного" поведения на фоне эстетического идиотизма.<sup>1</sup>

И все же в центре сегодняшнего события находится именно эта партитура, а не слайды, щиты с веревками, музыкальная и световая среда (точнее говоря - "партитурность" как техницизм, но об этом см. вышеприведенное примечание). В пределах замысла, до исполнения, обнаружить точное значение этой партитуры невозможно. Можно только предполагать. Например, что эта партитура - программа выворачивающейся наизнанку психической автономии эстетического акта. То есть партитура "антигениального" художественного поведения или, точнее, пространства ностальгии по Железной Флейте Zen, по ее функции - переводить "взлеты гения" из сферы критического разума в практическую. В европейской культуре впервые такую процедуру над самим собой проделал Кант. В 1788 году в "Критике практического разума" он написал о чрезвычайной важности предотвращения взлетов производственного, культурного гения, ибо, как он писал, такие взлеты обещают "мнимые сокровища и растрачивают сокровища настоящие". Что, надо сказать, и продемонстрировал в 1791 году Моцарт, сочинив свою "Волшебную флейту" - сверкающий болид-истероид, серафическую музыку "высокой" психопатологии, за которой вскоре последовала феерия романтических миров, духовная криминальность которых проявлялась тогда узко и имманентно - биографически (например, Кляйст) или сюжетно, причем как бы уже на выходе из этих миров, в переходе к порожденному

---

<sup>1</sup> Далее следует параноидальная часть текста, написанная в чувственном запале (режиме) "сверхценности" языка, т.е. демонстрируется уровень смысловой нелепости самого текста "партитуры". Эта параноидальность дает возможность девальвации информативной и интерпретационной (хотя и не лишённой правдоподобия) направленности текстовой части акции. Таким образом направленность смысла патопсихологизируется (и, следовательно, выносится за скобки эстетического внимания) как и все остальные направленности (интенции) акционных рядов "Партитуры". - А.М.

романтическим декадансом экспрессионизму (например, бюхнеровский "Войцек"). Природа самого взлета, его онтологическая криминальность не только не считалась за таковую, а, напротив, поощрялась, иногда, впрочем, с грустью и сожалением (Гете – Байрон), чаще же принималась с восторгом ("Моцарт и Сальери" Пушкина). Одним словом, криминальная гениальность побеждала исторически, то есть в той сфере предполагаемой действительности, где множество индивидуумов мыслится как один. Разумеется, кантовская духовная суверенность, его личное звездное небо и личный закон моральной автономии не исчезли, но телесная суверенность этой автономии поставилась под сомнение и заслонилась "сияющими" вершинами Гегеля, Бетховена, Вагнера, Ницше, Ленина, Гитлера и других романтиков действия (духовные "миры" превратились в газовые камеры и гулаг), также как теперь эстетическая автономия Дюшана заслонена экспрессионизмом, вещью куда более серьезной, ибо "звездное небо надо мной" - это детская игра, а холсты экспрессионистов - это большие деньги.

На все это можно смотреть с интересом удручения. С интересом - так как мудрость истории обладает своей автономией и непредсказуемостью, а с удручением потому, что оно, удручение, как взгляд, состояние, настроение - ценностно и автономно само по себе. Итак, человечество (*в этом месте партитуры совершается самая серьезная ошибка-историософская, за которую нам стыдно, но замысел требует, ведь ошибки - предмет изображения нашего сегодняшнего вечера*) – как стая крыс под звуки "Волшебной флейты" вовлеклось в состояние "принудительной одухотворенности" (за что, кстати, не раз привлекалось к уголовной ответственности двумя мировыми войнами, идеологическими геноцидами и т.п.). Идеи чистого разума восторжествовали. Приоритет практического разума в сфере действия, заявленный Кантом с надеждой, что он не будет деградировать, не был принят в расчет - разрядка между практическим западом и теоретическим востоком продолжает нашими теоретиками мыслиться на паритетных началах, что, разумеется, есть лишь исторический казус, ибо приоритет прикладного (детского) над неприкайным (взрослым), приоритет чистого и достоверного бытия (обыденность) над грубым и неискушенным суждением (гениальность) в конце концов всегда восстанавливается по спискам "исправления имен", что уже неоднократно доказывали древне-китайские прагматики на протяжении тысяч лет (кстати, не является ли наша партитура парафразой предположения, что когда "небесное Дао пусто, земное спокойно"? ) – и что в конце концов с успехом (очередного уголовного наказания?) еще раз подтвердят технократы - и западные, и восточные.

Но закончим свои сомнительные рассуждения восхищением в адрес Ильи Иосифовича Кабакова, который в своей инсталляции "Комната" поставил убедительную коммунально-криминальную точку над буквой *i* концептуального романтизма - чрезвычайно точно найденным способом смотрения (сквозь щель) на взлеты гения, завершив, на наш взгляд, героическую борьбу с гениальностью, начатую Дюшаном, обэриутами и другими героями быта с железными флейтами в руках, которым они нашли единственное правильное назначение в тех лагерных условиях, где протекает наш быт - то есть пиздили ими и друг друга, и кого ни попадя.

Интересно, что в результате этой "борьбы" в нашем авангардном регионе вычленилось два замечательных типа рефлексивного художественного поведения. Одни осознают себя художниками-персонажами, художниками-игрушками, которые переживают имитацию как первую любовь: бегают по мастерским, кричат на разные голоса, выступают с официальными заявлениями о том, что их "дом - Россия", продолжают ебать говно, причем уже за кадром, из чистой любви к этому занятию (съемочная группа давно снимает другой эпизод) и т.д. Другая группа - в частности "КД" (независимость Кабакова позволяет ему свободно мерцать между этими двумя типами) – занимается поисками "места текста" (в прямом смысле - в этой работе). Они продолжают мыслить свою эстетическую позицию автономной и представляют собой "играющих" художников. В отличие от первой группы, им важно силовое напряжение их игры, причем любой ценой,

вплоть до невыносимости (чтобы запутать себя и забыть от рефлексии). Обнаружив обозримость и, следовательно, силовую уязвимость понятного в позиции первой группы - "художников-игрушек", "необозримые" (назовем их так в ироническом смысле, ибо и те, и другие, как рефлексанты понимают свою относительность и взаимосвязанность) – прекрасно осознавая себя продуктом распада завершающейся эстетической эпохи, которыми они являются в той же степени, что и художники-персонажи, ухватились вдруг за этическую струну, которая в такие распадные времена оказывается сопряженной с эстетической, придавая ей дополнительное силовое натяжение. Во всяком случае апелляция к автономии морали, к ее априорности и независимости от истории, производит впечатление некоторой загадочности (вспомним свифтовскую "Сказку бочки"), в то время как чисто эстетическое поведение производит впечатление знакомого, узнаваемого кривлянья. Механизм поведения художника-персонажа понятен, ибо он лишен априорной эстетической автономии: ослабли нитки- руки опустились, натянулись - и его волокут к рампе или за кулисы. Художник-игрушка (хитрый, но амбивалентно роковой Чичиков) не контролирует самого себя изнутри, как это и следует настоящему гению, ангажированному двумя неподвластными ему механизмами - собственной фантазией (т.е. тем, что И.К. называет "своей, ничем не обусловленной позицией"; вспомним сорокинскую "Морфофобию") и дилерской конъюнктурой текущего момента.

Разумеется, группа "негениев" ("необозримых"), претендующая на естественную эстетику (так принято называть классический взгляд на обыденное и фантастическое), лишь имитирует эту естественность, которой они также лишены. Их "необозримость" - это необозримость чисто словесного НИЧТО, другими словами - самый дальний горизонт повтора - хинаяна.

Но вернемся к поискам "места текста" этой партитуры и предположим, что еще одно ее значение - это выяснение степени производственности художественного процесса. Думается, что наша приверженность к эстетике Железной флейты обусловлена не только крайне слабой вовлеченностью в динамические культурные процессы региона (существенная черта местного авангарда), но еще и тем, что группа "Коллективные действия" работает в любопытной - с точки зрения производственности - конвенциональной оппозиции, а именно: "дом" - "дача" (домашние акции и загородные акции), которая очень сильно отличается от такой - более распространенной - оппозиции, как, например, "мастерская" - "выставочный зал". Ясно, что и дома, и на даче мы (по идее) концентрируем свое внимание на личной, бытовой сфере, на конкретном поведении конкретных людей, а не персонажей. То есть у нас Коля Панитков, идущий по полю, остается Колей Панитковым, не превращаясь ни в Папагено, ни в Зигфрида, ни *Вокноглядящегоархипова*, ни в человеческий фактор. То есть степень опосредованной производственности нашей эстетики практически равна нулю и наша художественность носит прикладной (к чужой художественности) характер. Обратите внимание на те места, где помещается эта художественность. Ее можно увидеть на гвоздях, которыми прибиты черные щиты, закрывающие экспозиционные поверхности комнаты. На этих гвоздях намотаны веревки. Они намотаны с художественными целями, но довольно скромно, аккуратно в смысле демонстрационного места намотки (места, где мог бы разыгаться сюжет "Волшебной флейты", оставлены свободными и представляют собой пустую черную поверхность - поверхность "предложения"). Предлагаемая же нами художественность "намотана" на те функциональные места, где щиты (демонстрационная поверхность) прикрепляются к стене (экспозиционная поверхность), то есть она мерцает там, где идеальное (ДЗП) соединяется - физически, буквально - с бытовым, реальным (ЭЗП)\*. Однако эта намотка не производит декоративного впечатления. Она производит странное впечатление, ибо является одним из невыясненных в пределах замысла слоев исполнения нашей партитуры - воплощением ее пространственной протяженности так же, как слайдовый ряд является воплощением ее длительности во времени.

Но каково же экзистенциальное переживание, породившее наше сегодняшнее пространство выворачивающейся наизнанку психической автономии, которое, конечно, является тем единственным, что способно точно определить место текста нашей партитуры? Это то самое пространство, история черного ящика с фонарями, которая упоминалась в акции "Перевод". Тогда я - по соображениям эстетических пропорций - не рассказал этой истории. Сегодняшняя эстетическая диспропорциональность, кажется, дает мне такую возможность. Речь пойдет о том, как я на самом деле, в личном переживании оказался в состоянии той психической аномалии, коллапса, который носил характер клинический и криминальный, и в то же время твердо устанавливал для меня приоритет личного и бытового над метафизическим и общественным.

Это случилось со мной в конце августа 1982 года.

\* (2024: белые конусы (похожие на керамические электроизоляторы линий ЛЭП) веревочных намоток на гвозди, которыми прибиты черные щиты к стенам символически (и технически) соединяют два знаковых поля – Демонстрационное знаковое поле ДЗП (черные щиты) и Экспозиционное знаковое поле ЭЗП (обои на стенах и сами стены помещения, где происходит акция (или автономная выставка этих черных щитов с белыми намотками)). Эти элементы белого – своего рода пузырьки силы ЯН на черной капле эпохи ИНЬ, свет во тьме, вариант даосского знака «двух рыбок в круге», которое иллюстрирует мироустройство сансары в его динамике бессмысленных превращений - переливаний пустого в порожнее и наоборот.- ам):



*(конец текста "Партитуры")*

*(следующий текст повторялся с магнитофонной записи вслух А.М. во время акции "Партитура"):*

Разумеется, и в этот раз я не буду рассказывать о том, что со мной случилось в грязной осенней луже ночью недалеко от платформы "Реутово" по Курской железной дороге. Ибо воспроизведение этого рассказа, его речевое звучание стало бы тем самым искомым пространством "места текста" нашей партитуры - хотя бы как вступление к нему. Замечу в скобках, что сегодняшняя работа не входит в серию акций "Перспективы речевого пространства", но в «ЗВУКОВЫЕ перспективы речевого пространства».

Кроме того, что я вообще плохой рассказчик, мне кажется более важным, не найдя этого "места текста", получить в результате этой ненайденности возможность убедительнее и глубже ощутить наше с вами сегодняшнее демонстрационное взаимодействие, его новизну, а именно, что мы теперь как раз и находимся внутри этого черного ящика с фонарями - тире - в руках, то есть в каламбурическом пространстве, в котором обычно разрешаются все проблемы, а железную флейту, которой мы пиздили друг друга столько лет, засунем - хотя бы на некоторое время - и причем исключительно из этических, а не эстетических соображений - в особый черный ящик (мы использовали его в акции "Звуковые перспективы поездки за город"), ограничив тем самым ее орудийно-производственную автономию.

*(А.М. засовывает металлический стержень токи-тосуй, которую все время держал в руках, в ящик, стоящий перед экраном).*









1985 – 1957



